

O corpo: suporte para manifestações artísticas nos tempos modernos e na contemporaneidade?

Profa. Dra. Silvia Miranda Meira
Professora da ECA/USP

Introdução¹

É principalmente através de inovação nas estruturas das vestimentas, que teve sua origem na elaboração de cenários de ballet, cenários para peças de teatro, de festas e de exposições, que os artistas modernos começam, ao redor de 1910, a assumir o espírito de uma sociedade que buscava novas formas de vida, constituindo diferentes costumes, particularmente mais racionais. Os artistas começam a intervir com manifestações em torno do corpo, fato que ocorre pelo desejo que tinham em exprimir-se diretamente na vida cotidiana.

Em suas confecções de roupas observava-se o ambiente experimental em que se encontravam, e o princípio de cada movimento moderno aderido. Alguns artistas vanguardistas participavam pessoalmente do trabalho de fabricação de tecidos como forma de garantir seus princípios criativos. O artista era o tradutor imediato dos fenômenos modernos e os transmitia em seu corpo, e, em todos os ambientes que freqüentava, trazendo novos hábitos que diziam respeito a rupturas com as convenções estabelecidas no passado. Cheios de ideais políticos, utilizando um espaço polivalente, uma estrutura moderna: o corpo queriam afetar as pessoas de maneira sutil e com grande visibilidade. O corpo se torna pensamento lógico, lugar de expressão, fabricação de modernidade.

As contribuições são revolucionárias, baseadas na idéia de que o homem moderno deveria ser diferente do homem clássico, e é principalmente nas relações sociais, através de uma roupa com um design diferente, ou através de um comportamento com o corpo inusitado, onde haverá a tradução de sentido desta idéia. O invólucro corpo e suas aderências se tornam simulacro de valores artísticos e de sentimentos estéticos.

As mudanças nos hábitos e valores da sociedade vieram principalmente após a Revolução Industrial, trazendo novos pensamentos em torno da Ciência, Filosofia

¹ Pesquisa desenvolvida junto ao Museu Palais Galliera, Paris, França, em 2001, trabalho de pesquisa para livre docência da Profa. Dra. na ECA/USP.

e Arte. Uma forma de arte nova e diferente surgiu de repente, para tomar o lugar da filosofia e usurpar todas as suas reivindicações ao Absoluto, na tentativa de ser "o modo mais elevado através do qual surge a verdade", nas reflexões mais convencionais sobre o Belo². A Arte, depois da Filosofia, como menciona bem Kosuth³, aparece nos Estados Unidos e na França, como uma reflexão quando se começa a ter a impressão de que "não há mais nada a dizer".

Alguns artistas, como Raoul Dufy, Erté, Salvador Dalí, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Moholy-Nagy, Sophie Tauber-Arp, participaram ativamente deste processo de justaposição do universo das artes plásticas para as vestimentas, e, da mudança dos hábitos e costumes em torno do corpo. Grandes costureiros como Paul Poiret, em Paris, pede a colaboração de artistas em seu desenho têxtil e na decoração de cenários.

Apesar da colaboração desses artistas junto à indústria que surgia, raros são os que tiveram uma formação na área têxtil, ou mantiveram uma relação com os fabricantes. Sem considerar os alunos do atelier de tecidos da Bauhaus, quase todos os artistas modernos que tiveram suas práticas ligadas à tecelagem, durante os anos 20, elaboraram seus conceitos a partir das técnicas do artesanato tradicional e da arte popular.

A pele do corpo vai ser a zona, o espaço, o trânsito da dissolução do conceito tradicional das vestimentas. Tratavam o tecido como uma folha de papel, onde tinham o hábito de desenhar, transpondo suas experiências da arte gráfica para a impressão de tecidos. A cor se transforma em um componente essencial nesta nova elaboração. As teorias sobre as cores de Kasimir Malevitch, na Rússia, Vassili Kandinsky, Johannes Itten e Josef Albers, na Bauhaus, Théo Van Doesburg, na Holanda e Sonia Delaunay, na França, tiveram uma influência imediata na confecção dos tecidos⁴ da época.

Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderia

² A teoria do Belo, segundo DIDEROT (1965), remete-se às noções de ordem, proporção, simetria, amarração e conveniência, no geral, no particular, no absoluto e no relativo, sem exclusão ou substituição destas características, cuja relação é capaz de transmitir o efeito de Belo. Para Kant, o Belo é da ordem do julgamento e da apreciação, definido "como aquilo que agrada universalmente o espírito sem conceito" (Crítica do Julgamento). Também é designado como Belo o que provoca nos homens um sentimento *sui generis* chamado de emoção estética (LALANDE, 1988).

³ KOSUTH, J. *Arte depois da Filosofia*. Publicado pela primeira vez em Studio International, outubro de 1969.

⁴ BONITO-FANELLI, R. *Le dessin textile et l'avant-garde en Europe 1910-1939*. In: _____. *Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement*. Paris: Palais Galliera, Éd. des musées da le Ville de Paris, 1997. p. 134.

mais defini-la ou qualificá-la a priori. A modernidade apresentava, de inicio, um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção⁵.

Os fluxos, signos, redes e circuitos vão surgir, habitando o corpo enquanto manifestação artística em todo o século XX; o cenário restrito do museu como lugar – depósito de obras de arte traduzia uma cultura aleatória e manipuladora com relação às práticas diárias do ser humano. “O gosto pela inovação radical, o culto pela experimentação, a valorização da auto-reflexão, a crítica feroz ao realismo e a representação, o desprezo pela indústria cultural e pela estandardização, a destruição da gramática visual conhecida, a recusa da comunicação, a destruição da verossimilhança semântica, além de outros princípios, foram qualidades⁶, segundo Hansen, e estratégias dos modernos.

A subjetividade do corpo nos tempos modernos se apresenta como lugar da materialidade dos conceitos artísticos. A tradição de ruptura leva o corpo neutro de linguagem a ser habitado e participante. O suporte corpo funciona como contexto para a estrutura dos significantes artísticos, o corpo é móvel, fluído, articulado segundo vários princípios, é transparente e legítimo. O corpo em suas vestimentas e adornos, no início do século, recebe multiplicidade de novas inscrições e, no espaço contemporâneo, será a hospitalidade, o caminho, a lógica, o simulacro incondicional, a dimensão em si das propostas estéticas.

A significação do corpo nas vanguardas artísticas do início do século XX

Futurismo

O Futurismo, na Itália, alimentado pela idéia de progresso e pelas pesquisas constantes de melhor conexão da arte com a vida, interessou-se pelo corpo como veículo de noções de modernidade. As vestimentas, que por definição eram constituída por valores efêmeros, merecia, segundo os futuristas, especial atenção. Contra a paixão pelas coisas eternas, que levava o culto à beleza estática, a arte futurista se importava com o transitório e com o perecível. As vestimentas futuristas eram todas baseadas na imaginação e na funcionalidade, numa liberdade criadora produzida por valores de modernidade tecnológica e científica. Ela recusava totalmente as tradições e convenções sociais da sociedade burguesa.

A primeira manifestação de uma moda futurista data de 1911, quando, em Paris, os futuristas vão se encontrar com Picasso, Boccioni e Severini que usavam

⁵ ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Caderno de Textos I. Rio: Funarte, 1980. p. 5-9.

⁶ HANSEN, J. A. Pós-Moderno & Cultura. In: Pós-Moderno, São Paulo: Imago, 1997. p. 37-83.

meias de cores diferentes combinando com a gravata. Para serem notados, levantavam bem alto suas calças até deixarem as pernas descobertas. No dia seguinte, as meias verde e vermelha tinham sido substituídas por amarela e roxa⁷. Eles achavam esta inovação genial; Apollinaire comentava as combinações cromáticas das meias de Severini, sempre a partir de dois princípios de base: assimetria e cores fortes, demonstrando dinamismo e vitalidade, incomodando e provocando a burguesia da época. A aplicação de um acordo cromático nas roupas tinham como base a vontade do artista de obter, por intuição, efeitos coloridos, que falavam através de uma sinfonia de cores e variação de formas.

Foi a partir do manifesto manuscrito por Giacomo Balla, em 1914, redigido cinco anos depois do Manifesto Futurista de Marinetti, manifesto fundador do movimento, que a grande revolução na roupa masculina inicia-se com uma transformação radical de gravatas e chapéus.

De acordo com o manifesto, "as roupas deveriam ser agressivas, feitas para aumentar a coragem (...), dinâmicas com padrões e cores variados vindas da fabricação que inspirava o amor pelo perigoso, iluminando ao invés de diminuir a luz quando chove, e, corrigindo o cinza das ruas e de nossos sistemas nervosos."⁸ O corpo representava o lugar de assimilação, de encontro, de hospitalidade do conceito futurista, psico-física do imprevisível e do inesperado. Alegoria da libertação, a transformação radical expressa no corpo comunicava a ruptura de linguagem com o clássico e introduzia a complexidade contemporânea.

Estes simulacros de máquinas futurista eram criados para estimular o fornecimento de energia da personalidade e transmitir a vibração dos corpos ativo às cidades metropolitanas. As roupas futuristas eram desenhadas para as ruas das grandes cidades da Europa, onde o hábito do cidadão de velocidade e rapidez era um novo elemento a se considerar no comportamento do indivíduo, até então as vestimentas eram fundamentalmente estáticas.

Construtivismo Russo

Desde 1915, na Rússia, encontramos testemunhas de renovação dos modelos de vestimentas pelos artistas. O essencial da criação têxtil e os acessórios femininos se desenvolvem de maneira criativa, após a Revolução Russa, principalmente através dos artistas suprematistas em São Petersburgo e dos artistas construtivistas, em Moscou.

⁷ OLIVIER, F. *Picasso et ses amis*. Paris: Stock, 1933.

⁸ CRISPOLTI, E. La "Ricostruzione Futurista" della moda. In: *Il Futurismo e la Moda: Balla e Gialti*. Venezia: Marsilio Edizioni, 1986. p. 75-78.

Sob influência das ambições de Tatlin, e sob influência dos ideais filosóficos de Malevitch, esses artistas se modernizaram a partir das idéias cubistas e futuristas que chegaram à Rússia. As novas formas culturais vindas das grandes metrópoles colocavam no corpo a possibilidade de sentido e inscrição do ser moderno. Vários projetos vão se suceder com grande força de expressão em torno dos ateliers de costura e de uma arte aplicada.

Em 1921, Alexandra Exter, Alexandre Vesnine, Lioubov Popova, Alexandre Rodtchenko e Varvara Stépanova anunciam que estão abandonando a pintura de cavalete não objetiva, para se dedicarem à arte produtiva ou construtiva, em direção a uma estética industrial. Em 1922, desenham vestimentas para peças de Meyerhold. Popova imagina roupas de trabalho funcionais com cortes simples para os atores.

A possibilidade de o artista trabalhar com materiais industriais também aproximou-o da realidade de produção. Taraboukine escreve que o artista deveria parar de criar obras objetos de museu para criar valores vitais indispensáveis. Os primeiros modelos de vestimentas construtivistas são elaborados a partir de uma redução geométrica e, de um grafismo exacerbado⁹.

Nessa época, Stepanova e Popova foram as únicas mulheres a trabalhar em na indústria têxtil, só existiam praticamente homens neste setor. As artistas não conseguiram reorganizar os modos de produção de maneira a garantir a introdução de formas criativas e de novos ritmos gráficos na decoração dos tecidos. Os trabalhos refletiam uma mecanização dos métodos do desenho tradicional: a reprodução de elementos idênticos com diferentes combinações.

As duas artistas se prenderam a princípios simples: elas desenhavam motivos geométricos baseados em linhas retas e círculos, características pouco comuns para a época, sendo difícil convencerem os dirigentes das fábricas a fazerem outros motivos, não os de flores, para as mulheres. As combinações geométricas também eram usadas nas artes decorativas onde a geometria constituía um vocabulário novo de formas universais.

A importância dos movimentos russos de vanguarda foi a busca radical de um novo objeto continente de uma nova expressão plástica, que chamavam de proun, uma abreviação da frase russa que significava novos objetos de arte de acordo com El Lissitzky¹⁰.

⁹ STERN, R. *Ni vers le nouveau, ni vers l'ancien, mais vers ce qui est nécessaire, Tatline et le problème du vêtement*. In: Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement, Paris: Palais Galliera, Éd. des musées de la Ville de Paris. p. 66-69.

¹⁰ SCHARF, A. In: STANGOS, N. *Construtivismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 118.

Contrastes simultâneos

A artista russa mais conhecida em Paris é Sonia Delaunay. Com o intuito de purificar sua pintura, Sonia inicia uma pesquisa inteiramente plástica, expressando como conceito básico o ritmo das formas geométricas. Obcecada pôr impor novos modelos e atitudes para sua época, fusionava criatividade e produção. O corpo para Sonia se inscreve e se cobre de um alfabeto simples, enigmático, jamais visto outrora. A modificação da forma de comunicação é chocante: os contrastes simultâneos ganham um repertório, uma significação, um sentido na metáfora das vestimentas da artista.

Os contrastes simultâneos, como ficaram conhecidos, eram uma características das mais marcantes de sua pintura sem objetivo, como ela mesma conceituava e que teve grande repercussão, entre 1912 a 1914. A partir de formas geométricas rigorosamente desenhadas num padrão muito simples, carregava de vida e poesia as cores destas formas, criando um ritmo musical, ordem e lirismo¹¹.

Sonia Delaunay, na justaposição de cores e no contraste de formas, cria um grande efeito cinético. Foi seu gosto pelo orientalismo e sua sensibilidade à decoração que levaram-na às pesquisas de cores e a impressão destas em tecidos. "Eu considero a sonoridade e o movimento visual das cores uma pesquisa pouco explorada em seu sentido plástico. Existe um campo aberto para essas pesquisas que consideram a cor com vida própria, e a faz interagir com outras cores que a rodeiam, libertas do motivo."¹²

Sonia Delaunay assimila a dimensão conceitual de seu marido, Robert Delaunay, que desenvolveu, nessa época, um estilo não objetivo de pintura, quadros completamente dependentes dos contrastes de cores e harmonias que produziram um dinamismo que se tornou o único motivo da imagem; e transporta-a para o corpo. A cor é, por si só, forma e motivo."¹³

Bauhaus

O interesse pelo corpo dos artistas de vanguarda da Bauhaus, na Alemanha, veio através da idéia da integração de todas as formas de arte em uma só manifestação, e da introdução da arte na vida cotidiana. A Bauhaus pretendia construir algo

¹¹ DELAUNAY, S. *Texte autobiographique*, catalogue da la retrospective Sonia Delaunay au Musée National d'Art Moderne, Paris, 1967-1968.

¹² *Idem*.

¹³ DELAUNAY, R. *Du Cubisme à l'Art Abstrait*. In: FRACASTEL, Pierre (Org.). *Les Architectes Célebres*. Paris: S.E.V.P. 1958, p. 186.

novo e importante sobre as ruínas deixadas pela Primeira Guerra Mundial, perdida pela Alemanha, e oferecia aos jovens a Arte, como lugar para realizar seus ideais, na criação de uma nova sociedade.

A Bauhaus¹⁴ propunha, basicamente, um conhecimento experimental e teórico das qualidades fenomenológicas da forma, da cor e do espaço. Paralelamente ao ensino teórico, estava o ensino prático fundado na observação e na representação da natureza. A escola pretendia liberar os alunos das idéias feitas, dos clichês, dos gostos, estimulando a capacidade criativa de cada um. A submissão a um princípio conhecido, a utilização de um vocabulário lembrado, lógicas gráficas já apreendidas, aprisionavam e configuravam uma atitude pouco aceita entre os jovens que buscavam novos horizontes na Bauhaus.

Nos ensinamentos da escola, o estudo das teorias das cores é aplicado à confecção de tecidos, e os alunos criam um uniforme arrojado para a época que os distingue como sendo membros da Bauhaus: uma veste sem botões, de tecidos de qualidade e cores diferentes. Elaborado a partir de pesquisas em torno do essencial e sob influência das vestimentas tradicionais orientais, chinesas e indianas, esta veste marca o início dos anos 20 em quase toda a Europa. Representando o homem moderno da era das máquinas, o vazio de ornamentos apresentava uma significação de contemporaneidade, no corpo se configurava os novos valores de vida.

Dando prosseguimento às idéias de Johannes Itten e Laszlo Moholy-Nagy, os ateliers de tecidos da Bauhaus buscaram padronizar novos tecidos para a decoração de interiores.

Dos experimentos e das inovações a que a Bauhaus deu continuidade, mesmo passando por momentos de inquietude econômica, social e política, surgiram as primeiras investigações sobre a estética industrial, que deram origem ao design e a uma concepção de modernidade das mais radicais. A Bauhaus adquiriu a reputação de haver criado um modo de ser próprio, que se baseava numa estética funcional, nas linhas retas e numa geometria mais estrita.

Dadaísmo e Surrealismo

Foi no Cabaré Voltaire, bar de Zurique, onde a sociedade artística (poetas, artistas e filósofos) se reunia para discutir idéias e colaborações, que se deu o início oficial do movimento dadaísta, em 1916. No ano seguinte, apareceram a Galeria

¹⁴ WELTAGE, S. W. "The Question of Identity", "Bauhaus Style". In: *Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop*, London: Thames and Hudson Ltd., 1993. p. 44-53 e p. 185-192.

Dadá e a revista Dadá, freqüentadas pelo pintor Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966) e outros. Suas idéias se propagaram até Paris. Os artistas que aderem-se ao Dadá, em Zurique, difundem uma criativa e imaginária rouparia em oposição às vestes tradicionais cotidianas. Dançavam e proclamavam poesias, mascarados, em túnicas, e com fantasias de civilizações antigas, demonstrando suas posições anticonformistas com relação à sociedade em vigor¹⁵.

Entretanto, enquanto o Surrealismo organizaria essas idéias num conjunto de regras e princípios, no Dadaísmo elas eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo.

Nos tempos modernos, o espaço imaginário passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte. O Surrealismo foi o movimento que mais deixou evidente as visões da imaginação. A revolução surrealista dos anos 20 incluiu como linguagem visual as propriedades físicas das vestimentas adotadas pelos artistas plásticos como forma de expressão do ordinário e do extraordinário, de elegância e de desfiguração, de real e de artificial. O fascínio do surrealismo pelo corpo veio pelo interesse dos artistas de intervir na vida cotidiana, especialmente manifestando valores sociais e políticos, criticando a alta burguesia.

A máquina de costura é outro instrumento utilizado metaforicamente nos trabalhos de Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Paul Delvaux, além de René Magritte, exploraram também em suas atividades artísticas as representações fictícias do corpo humano. Manequins e modelos da Antiguidade fazem parte de suas produções, assim como máscaras, fantasias e partes de vestimentas. A vestimenta surrealista evocou um exercício de deslocamento e de ilusão com relação ao significado original e convencional das roupas¹⁶.

O corpo na contemporaneidade

As apropriações do corpo, em todo conjunto das manifestações Pós-Moder-
nas e Contemporâneas, foram utilizadas na intensificação da idéia de antiarte, nos performances, em intervenções, em instalações, no conceito de Body Art, happenings entre outros, e pode-se dizer que se expandiram a partir dos ready-mades de Marcel Duchamp. Os ready-mades inauguraram um questionamento sobre o objeto artís-
tico, agindo como um ato irritante à estética vigente, introduzindo que se podia

¹⁵ MAHN, G. *Autour de Sophie Taeuber et Johannes Itten*. In: *Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement*. Paris: Palais Galliera, Éd. des musées da la Ville de Paris, 1997. p. 114.

¹⁶ MARTIN, R. *Fashion and Surrealism*. London: Thames and Hudson, 1988. p. 9-48.

"falar outra linguagem" preocupando-se com o que estava sendo dito, significando a instauração de uma mudança na natureza da arte: de uma questão de aparência para uma questão de concepção. Esta mudança marca as convicções dos artistas posteriores a Duchamp, que começam a introduzir novas proposições a natureza da arte¹⁷.

A razão de ser dos objetos artísticos até então era estritamente vinculada à estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, onde a principal função da decoração é "acrescentar algo a alguma coisa para tomá-la mais atraente, adorar, ornamentar"¹⁸ e isso está diretamente relacionado com o gosto. Vale a pena lembrar que o termo 'moderno' deriva do termo latino do final do século V, *modernus*, usado para demarcar um presente cristão em relação a um passado pagão. Nesse contexto, ele assinala uma quebra de continuidade e o surgimento de algo novo. O moderno parece sugerir a desestabilização das antigas categorias e o sentido de um novo começo ou de uma nova era.

Hoje a participação do espectador é fundamental, as velhas posições puramente estéticas, de descobertas de estruturas primordiais, de estabelecimento de ordens objetivas e princípios fundamentais, culminaram em práticas aleatórias e vazias, que legitimava como referencial somente as obras-primas, conteúdo do espaço privado do museu. O museu como espaço sagrado e imutável de tradição e tradução de conteúdo cultural descreve hoje uma desconexão entre uma cultura dita morta, por alguns, e a multiplicidade dinâmica de manifestações contemporâneas erguidas a partir do movimento de contracultura¹⁹. As aldeias contemporâneas, plurilógicas e multisensoriais, se colocam atualmente como formas de subjetividade de culturas híbridas, passageiras, transitórias e mutantes onde o discurso predominante é o "barulho velando uma voz", signos enigmáticos do outro, palavra oculta do sentido.

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação, as diversas ordens, algo que para ele possua significado (...)²⁰.

¹⁷ MEIRA, Silvia. *Marcel Duchamp no Masp*. In: Revista de Arqueologia e História da Arte. Campinas, Unicamp, v. 4, dez. 2002, p. 101.

¹⁸ Webster's New World Diccionary of The American Language.

¹⁹ BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997. p. 162-163.

²⁰ OITICICA, H. "Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 110-112.

A experimentação dos vários processos possíveis da representação, proposta das intervenções artísticas contemporâneas, é fruto de uma cultura cujos sistemas operam em todas as direções. A impressão é sempre de confusão, "de clichês", de não entendimento, de busca incessante de uma retórica comum, de um discurso do silêncio, como menciona Lyotard, mas nem sempre os códigos estabelecidos são de uma cultura da produção de sentido, às vezes não se conhece a distinção entre o significante e o significado, nem tampouco entre o continente e o conteúdo. A metáfora do que se quer dizer está somente no mundo fenomenológico da experiência, que a qualidade e a força dos objetos e dos corpos se referem no propósito relacional²¹.

Os Happenings nos anos 60 se posicionaram como inovações artísticas, em particular inovações teatrais, que formulavam gestos e atos simbólicos de protesto estético, reflexo muitas vezes, de protestos políticos e sociais.

As considerações estéticas da Arte Conceitual, a exemplo dos trabalhos minimalistas de Donald Judd e Frank Stella, estranhos e ousados, da mesma década, questionaram a morfologia da pintura e da escultura, trazendo o apelo ou a "razão de ser" do lugar específico destinado à arte.

O fazer arte, segundo Junqueira²², começava a se atuar na experiência do fenômeno, explorar as possibilidades do mundo, sem, a priori determinar este ou aquele procedimento. As obras *in situ* ou ambientais que evocam a "dialética do lugar" compreendem a unidade física do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito. Robert Smithson, no caso do Land Art, convoca o sujeito a uma interação com a imensidão espacial da terra e do universo.

"A ênfase sobre a participação cada vez mais ativa do espectador dirige-se para a superação do objeto como fim da expressão estética. As novas propostas que surgem lançam às apropriações de coisas, a apropriação é uma operação muito precisa que o artista faz da escolha para dar um significado à poética de seu processo criativo, e de seu processo imaginário. Trata-se de uma revelação e de uma rede de relações e de configurações que lançam às modalidades vivenciais dos objetos..."²³ O conceito de instalar, por exemplo, aproxima-se efetivamente de alguns de seus sentidos literais: "tomar posse, investir, estabelecer, dispor para funcionar, alojar, abrigar,"²⁴ no qual a justaposição das operações resulta em imprevisíveis construções, um discurso de pro-vocação, de códigos alegóricos, de estereótipos.²⁵

²¹ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: coleção Trans. Ed. 34. p. 62.

²² JUNQUEIRA, F. Sobre o Conceito de Instalação. *Revista GAVEA*, 14(14), set. 1996, p. 551.

²³ *Ibidem*. p. 565.

²⁴ HOLANDA, A. B. *Dicionário da Língua Portuguesa*.

²⁵ HUCHET, S. *Instalação, Alegoria, Discurso*. In: *Trilhas*, Campinas, 6(1): 66-76, julho/dezembro, 1997. p. 67.

A Arte Desmaterializada se desloca, assim, do campo de manifestações ambientais, aproximando-se de questões existenciais inserindo-se no mundo real. O corpo pensante se torna mentes pensando, o corpo interzona de expressão é o atraído a fabricar o sentido, é no corpo que se cruza, atravessa, sincroniza, simboliza, enfim transitam os significados. O corpo aloca a re-significação necessária, favorece o interpretar o enigma, continente dos "eus", o corpo é universal e singular.

Os simulacros atuais, com característica de circulação acelerada, só se sustentam através do álibi da categoria anterior, conhecida pelas obras-primas, e pelos muitos locais tradicionais da cultura, e do mundo civilizado (museus, monumentos, galerias, bibliotecas), dito estetizado, que conservam indiscutivelmente a história e a memória; a cultura é um lugar de troca simbólica, altamente ritualizada.